

Evgen Bavčar

NEKATERI ESTETSKI PROBLEMI V FILOZOFIJI ERNSTA BLOCHA

V nasprotju od svojih marksističnih sodobnikov, denimo Lukácsa in Adorna, Bloch ni izdelal sistematske estetske misli, oziroma dela, ki bi bilo posvečeno samo estetiki. Sicer ne moremo trditi, da Bloch ne bi imel smisla za sistematsko teoretizacijo, niti da je njegova estetika fragmentarna. Res pa je, da se njegove misli o umetnosti pojavljajo v obliki fragmentov na različnih mestih celotnega filozofskega opusa, ponekod so združene v strnjena poglavja, drugod pa spet razdrobljene v nekakšen nujen dodatek splošnejšim filozofskim razmišljanjem. Zato nas ne more presenetiti dejstvo, da so nekateri avtorji skušali združiti njegova razmišljanja v koherenten sklop, kar velja zlasti za tekst G. Oedinga z naslovom *K estetiki pred-videvanja* (*Zur Ästhetik des Vorscheins*). Ta poskus sistematizacije je seveda zgolj navidezen. Tekstom, ki so zbrani pod skupnim naslovom, ne more dati koherence nekoliko prisiljen pojem »estetika pred-videvanja«, ki ima v Blochovi filozofiji povsem izdelano funkcijo, zato ne more veljati kot skupen imenovalac za spise, posvečene estetiki. To onemogoča tudi geneza njegove misli in njena notranja koherentnost, ki je ne moremo aplicirati na estetiko. Prav gotovo je Blochova estetska misel tako posebna, da terjaa zahtevnejše metode, saj se nikoli ne pojavlja kot jasno začrtana teorija o področju, ki je velikokrat v središču njegovega zanimanja.

Skupni imenovalac »estetike pred-videvanja« je torej lahko samo operativni pojem, ki omejuje in deloma prestrogo strukturira fragmentarno obliko njegove estetike.

Po tej ugotovitvi se pri metodološki obdelavi Blochove estetike ponuja druga možnost, ki bi jo lahko definirali kot sistematski pregled kategorij, nanašajočih se neposredno na problem umetnosti. Takšna obdelava sicer lahko evidentira nekatere pojme, njena problematičnost pa je v tem, da bi preveč specifično obravnavala misel, ki ni daleč od razmišljanja splošnejše filozofske narave, oziroma je zasnovana kot nekaj, kar lahko tekstovno funkcionira samo po sebi. Primer takšne obdelave je delo G. Rauleta, ki v razlagi Blochove estetike preveč natančno sledi neposredni funkciji kategorij, ki zadevajo umetnost, in povrh pretirano poudarja takšna vprašanja, kot je, denimo, Narava, ki jih ni mogoče v neposredni obliki povezati z estetiko.

Omenjeni deli sta značilni za večino obdelav Blochove estetike, če zamenjamo dela, ki se nanašajo na posebna vprašanja njegove estetike, npr. glasbo

ali polemiko o ekspresionizmu. Prav tako ne bomo posebej omenjali del, ki z estetskega vidika obravnavajo kakšen filozofski tekst ali knjigo iz Blochovega opusa.

Dejstvo je, da so vse doslej znane obdelave Blochove misli izrazite parcializacije, v kar jih sili sama narava te misli, če je obravnavana formalistično. Po drugi strani pa je izredno težko izolirati Blochovo filozofsko misel in govoriti samo o estetiki, kajti za avtorjeve trditve je značilno, da se v njih prepletajo širši filozofski in posebni estetski problemi, da gre za prepletanje teh vprašanj na različnih ravneh, kar onemogoča, da bi jim dali enotno tekstualno strukturo. Zaradi tega pričujoči tekst samo fragmentarno navaja nekatere teme in problemske splete, ki jih lahko vključimo v estetsko problematiko.

Blochov prispevek k teoriji ustvarjanja

Prav gotovo je avtor najbolj izrazito definirал ustvarjanje s sklopom treh pojmov *incubatio*, *inspiratio* in *explicatio*. Ti pojmi in predvsem njihova dosledna aplikacija pa lahko pripeljejo do shematičnosti obravnav, zlasti pri umetnosti, kar se dogaja, denimo, v Ezeigovem delu o skritem redu v umetnosti.¹ Nagibanje k shematiziranju bi lahko očitali tudi Blochu, če ne upoštevamo posebnosti predmeta aplikacije omenjenih treh pojmov.

Pri inkubaciji gre po Blochu za stanje človeške zavesti, ki je hkrati tesnoba in srečno, saj gre za odkritje nečesa še nedoločenega, nejasnega, nepoznanega. V tem pogledu je pojem inkubacije splošnejši, zato ni nujno, da kot tak avtomatično preide v drugo stopnjo kreativnega procesa — inspiracijo. Ta pojem že odseva zavestno zapopadenje predmeta naše raziskave, kar Bloch ponazarja s primerom Descartesovega odkritja cogita 10. novembra 1619. V nekem smislu gre za natančnejšo določitev inventivnega trenutka neke filozofske misli. Tej stopnji sledi eksplikacija, ki po Blochu obsega neutrudno delo na predmetu odkritja. Omenjeni konceptualni sklop je vsekakor zanimiv, vendar lahko povzroči težave, ki izhajajo zlasti iz položaja zadnjih dveh terminov, če jih apliciramo na umetniško delo in umetnikov odnos do njega. Pri tem ne smemo zanemariti izkustva v materialnosti predmeta umetnosti, ki ustreza povsem drugi logiki kot nekoliko idealistično zamišljeno Descartesovo odkritje.

Problematičnost inspiracije se kaže ravno v tem, da izolira kak določen dan, ki je bil sam na sebi posledica dolgega iskanja v natančno določenem zgodovinskem in družbenem kontekstu. Če tega dejstva ne upoštevamo, lahko zapademo v mitologijo kljub navideznemu poskusu racionalizacije Descartesovega inventivnega trenutka.

Naslednja težava je povezana s pojmom eksplikacije, ki lahko retroaktivno deluje na samo inspiracijo. Vsekakor bi bilo zanimivo aplicirati to shemo na različna področja človeškega ustvarjanja, pri čemer bi seveda morali večkrat bolj dialektično uporabljati pojme, ki pri Descartesu, kot pokaže Bloch, nastopajo zgolj kot primeri.

Vprašanje je, ali je Bloch pri tej konceptiji dovolj upošteval družbeno-zgodovinske determinante Descartesove invencije. Zdi se, da se omenjeni pojmi bolj približujejo prednosti subjekta in da s tem zanemarijajo objektivne danosti, ki bi subjekt pravzaprav morale obogatiti, ne da bi ga o priori postavljale kot čisto pozicijo.

¹ Ernst Ezeig poskuša zajeti vidike umetniškega ustvarjanja z natančno izdelanimi pojmi, ki ne ustrezajo vedno umetniškemu delu kot posebnemu pojavu s svojimi zakonitostmi.

Estetika pred-videvanja kot problem

Preden očrtamo nekatere značilnosti te izredno zanimive kategorije, se moramo ustaviti pri nekaterih konstitutivnih elementih, ki služijo kot substrat. Pri tem mislimo na Blochovo tematizacijo dnevnih sanj, oziroma sanj bedечеlega subjekta.

Sam jih opredeli z naslednjimi določitvami: potovanje v modrino (*Fahr ins Blaue*), potovanje kot konotacija vsega neznanega, neizrekljivega, samo slutenega. Ne smemo pozabiti aluzije, ki jo vključuje pojem modrine, saj kaže na znane usedline iz nemške romantike (Goethejev *Faust*, Novalisov modri cvet itd.).

Izredno zanimivo bi bilo, če bi izdelali natančno genezo Blochovih pojmov, ki jih hipotetično obravnavamo kot usedline romantike, seveda razumljene tudi kot revolucionarne. Pri tem gre za asociativne sklope, ki dobijo pri avtorju izredno močno simbolično funkcijo, zlasti še pri nastajanju bolj definiranih pojmov.

Druga značilnost dnevnih sanj je v tem, da Jaz ni oslavljen, pri čemer se Bloch naslanja na znano kritiko Freudovega Jaza kot cenzurne instance. Oslabljeni Jaz naj bi omogočal nedeterminirano usmeritev na predmet, ki se ne nanaša na že izpolnjeni čas, torej na čas, ki po Blochovi metafori sodi v »svet mesečine«. Tako naj ne bi sanjali le sanjskih dogodkov, torej dejanj, ki jim sanje dajejo zgolj ideološko usodno znamenje preteklosti, ampak tudi sanje, ki anticipirajo. Po Blochu je takšno razumevanje sanj diametralno nasprotno Freudovi in še bolj Jungovi koncepciji. Gre mu torej za ohranitev sposobnosti človeške domišljije, za koncepcijo sanj, ki naj bi bile ustrezen izraz domišljije, saj ta v primeru »nočnih sanj« ne more neposredno delovati.

Tretja značilnost dnevnih sanj je *Weltverbesserung*, se pravi, prizadevanje za izboljšanje sveta. To pomeni, da morajo dnevne sanje presegati svet tak, kakršen pač je, ker vključujejo subjektovo delo kot etično področje, kar Bloch opredeljuje tudi kot *menschliche Breite*, človeško širino. V tej točki se kažejo značilno blochovske definicije človeka kot »živali, ki dela ovinke«, torej bitja brez naddeterminacije, če upoštevamo nekatere opredelitve iz njegove antropologije, oziroma kot bitja želja, ki »natančno kažejo, kaj je treba narediti«. Ravno to nam lahko pomaga pri razumevanju četrte značilnosti dnevnih sanj: *Fahrt ans Ende*, se pravi, poskusa realizacije sanj, konkretne aplikacije domišljiske funkcije v dejanjih.

Vsekakor bi bilo mogoče še veliko pripomniti k omenjeni koncepciji sanj in definiciji od Freuda in Junga, toda to bi zahtevalo posebno študijo. Po Blochu so sanje preludij k umetnosti, se pravi *conditio sine qua non* za umetniško ustvarjanje in za ustvarjalen odnos.

Koncepcija laboratorija, prostora, kjer se preizkuša umetniški akt in umetniško dejanje, se pojavi šele pri poznem Blochu, zato ji bomo posvetili nekaj več pozornosti. V njej ne smemo videti zgolj redukcije iz splošnejših razmišljanj, recimo o položaju filozofije kot eksperimenta sveta, ampak logično posledico avtorjevih razmišljanj o umetnosti kot pred-videvanju, ki kljub svoji transcendentalnosti ostaja imanenten stvari. Pri tem gre za položaj subjekta, ki se v svoji objektivaciji, svojem povnanjenju ne more nikoli izbrisati, ampak mora ohraniti svojo posebno diferenco do objektivnega sveta. Z drugimi besedami, eksperimentiranje je tipičen odnos zgodovinskega in družbenega subjekta do stvari, do materialnosti objektivnega sveta, ki ni možen brez tako konstitui-

ranega subjekta. Šele po tej dialektični zastavitvi odnosa ustvarjalca do predmeta njegovega ustvarjanja lahko razumemo koncepcijo materije kot *dynamei on*, torej tudi pojmovanje materialnega substrata umetniškega dela kot nekaj nedokončanega, kot latentne stvari, ki jo šele subjektova volja osmišlja v različnih danih možnostih, ne da bi pri tem delujoči subjekt zapadel v teleološko funkcijo, kar so avtorju često očitali. Umetniški subjekt lahko torej obstaja samo, če si prizadeva izboljšati svet in tako presegati »večni red stvari«, se pravi statični, nedialektični odnos do sveta. V tem smislu je dejavni objekt hkrati transcendenten in imanenten, paradoks, ki ga omogoča le skrajna dialektizacija obeh strani procesualnosti sveta. Subjekt ustvarjanja tako tudi ne more postati vladajoči, se pravi, subjekt, ki bi bil zunaj predmetnosti samega umetniškega dela. Z umetniškim delom lahko razumemo tudi splošnejše delovanje subjekta kot agensa v procesualnosti sveta.

Pri tem je zanimivo omeniti nekatere interpretacije Blocha, denimo G. Rauleta, ki preveč tesno povezujejo koncepcijo materije z umetniškim delom, hkrati pa zanemarjajo historizacijo, oziroma družbenozgodovinsko determiniranost umetniškega subjekta.

Bloch pri eksplikaciji nekaterih temeljnih pozicij pogosto uporablja metaforično izrazje, vendar nas to ne sme zavesti, da bi poistovetili njegovo koncepcijo narave z Adornovo in Horkheimerjevo napako, ki jo srečamo pri Rauletu.

Vprašanje sfinge kot »subjekta narave« — narave kajpada kot *Naturgeschichte* — je zgodovinsko pogojeno, zato morajo biti tudi odgovori nanj stalno aktualizirani. Samo tako je mogoče dojeti Blochov koncept narave kot nesklenjenega nastajanja, kot narave subjekta, ki je samo po sebi ni možno misliti. V tem se skriva tudi možnost sveta kot odprtega procesa, kar zopet vpliva na samo materialno zasnovo umetniškega dela. Umetnik na »vprašanja materije«, materialne pogojenosti umetniškega dela ne more dajati dokončnih odgovorov, ampak lahko samo eksperimentira. Torej lahko da le enega izmed možnih odgovorov ali zastavi novo vprašanje na ravni, ki je prilagojena materialnosti dela, se pravi na ravni, ki ne pomeni absolutno novega vprašanja, ampak le novejšo vprašanje predmetu njegovega delovanja. Lahko bi rekli, da ravno materialna zavezanost umetniške prakse preprečuje možnost oblikovanja končnih odgovorov, kar bi vodilo v nujni dualizem odnosa subjekt-objekt in s tem v izključitev tretjega pojma kot možnosti, ki jo avtor, če uporabimo primer iz njegove logike, imenuje *tertium possibilis* proti *tertium non datur*. Iz tega sledi, da je ravno funkcija možnosti kot odprtega dejavnika v odnosu subjekt-objekt pri ustvarjanju tista, ki vključuje nujno historizacijo umetniškega delovanja in tudi umetniškega dela. Kar zadeva zadnjega to bogato ponazarjajo nekateri primeri, npr. Rembrandtova *Nočna straža*, kjer se nesklenjenost dela kaže v pred-videzu jutranje svetlobe, ki jo avtor vidi onkraj dela, kot čas zunaj kronološkega zapisa tega dela. Tu lahko vidimo neposredno aplikacijo njegove znane kategorije o asinhroniji, ki pred-videva jutro, čeprav je čas Rembrandtovega dela noč, se pravi časovna določenost, ki jo lahko le interpretativni aparat pred-videvanja zanika in preseže.

Izbrali smo konkreten primer aplikacije pojma asinhronije, ki je seveda veliko širši, vendar bi nas to oddaljilo od razmišljanj, značilnih za estetiko. Iz tega sledi, da Blochova interpretacija nekaterih znanih umetniških del ni samo

naključno intuitivne narave, ampak jo je treba razumeti z nenehno pomočjo pojmov, ki so že izdelani na drugih področjih.²

Eksperiment se tako vključuje v logiko zgodovinskega časa, proti kontinuumu kronološko zapisane zgodovine, kot predzgodovine. Umetniško delo, bodisi nastalo bodisi nastajajoče, ni nikoli nekaj dokončnega, ker ga ni mogoče misliti izven asinhronije, pa naj gre za interpretacijo ali teoretično razčlenitev umetniškega procesa, na kar smo že pokazali. Zanimivo bi bilo ugotoviti natančno genezo te koncepcije, ki izhaja ravno iz avtorjeve polemike o ekspresionizmu kot »primeru tistega, kar lahko še vedno imenujemo primer« in katerega dediščina še ni porabljena. Zanimivo je, da se avtor k temu vrača ravno v svojem zadnjem sintetičnem delu *Eksperimentum mundi*. Morda je Adorno imel prav, ko je svojo interpretacijo *Sledi* eksplicitno usmeril k funkciji subjekta (gre za delo, v katerem lahko opazimo zametek njegovega polemičnega odnosa do Lukácsa, ki se najjasneje pokaže v izjavi »vsiljena sprava« (erpresste Versöhnung).

Kar zadeva samo estetsko misel, Bloch ne zametuje primata subjekta, ki ga kljub vsemu ni mogoče izolirati, saj moramo dojeti njegov obstoj zunaj časovnega poteka kronoloških zapisov, če nočemo odmisлити njegove utopične funkcije. Umetniški proces je kot ustvarjanje realiziranja tendence subjekta in latence materije, se pravi realizacija subjekta kot subjekta utopije.

Tako lahko vidimo, da ostaja umetnik zavezan času procesualnosti sveta, ki presega čisti kontinuum teleološko pojmovane zgodovine.

S pomočjo te ugotovitve lahko bolje razumemo Blochov odnos do arhetipov človeštva v umetnosti: Hamleta, don Kihota itd. V teh lahko opazimo mitične usedline, vendar jim ravno asinhronična funkcija preprečuje, da bi zapadli v mit kot fatalnost. Drugače povedano, umetnostni arhetipi niso statični in določujoči v odnosu do konkretnega zgodovinskega trenutka. Arhetip je v nekem smislu soroden koncepciji materije kot *dynamei on*, se pravi biti v možnosti nastajanja vedno novega subjekta v imanenci umetnosti, se pravi po logiki, ki je lastna umetniškemu procesu.

Avtorjeva obravnava mitične in historične funkcije umetnosti je vsekakor najbolj razvidna pri glasbi, zato se bomo ustavili pri njem.

Blochova ugotovitev, »da je glasba najmlajša umetnost« ne meri na dokumente, ki so nam na razpolago (notni zapisi itd.), ampak predvsem na to, da se je glasba najpozneje izločila iz mita — pri Grkih je bila »astralno« pogojeni »mit«, podobno je bilo v srednjeveških glasbenih teorijah do Bacha, ki je glasbo pojmoval matematično določeno, kar kaže njeno mitično usedlino.³

Pri Blochovem obravnavanju glasbe kot najbolj čiste utopije ne smemo pozabiti na številne paralele, ki se začenjajo pri Orfeju kot utopičnem subjektu realiziranja v glasbi, kot »metafizike notranjosti«, in sega prav do poznega Blocha, ki glasbe ne pojmuje več tako kot v *Duhu utopije*. Tam je »faustovska energija, spremenjena v gibanje«, tukaj pa jo bolj eksplicitno dojame kot utopijo. Pri tem ne smemo pozabiti na izredno koherentno genezo pojma ustvarjalnega erosa, ki se kaže pri Orfeju kot ponotranjena Euridika, pri Faustu pa kot »večna ženska, ki nas vleče naprej«. Ravno natančna analiza Blochovih razmišljanj o glasbi pokaže, kakšen pomen ima ta umetnost v celotni strukturi

² Na kompleksnost pojma asinhronija je zlasti dobro pokazal Remo Bodei, ki je analiziral to kategorijo kot nasprotje mitološko pojmovanemu času zunaj zgodovine in družbenih gibanj.

³ Adorno je v *Filozofiji nove glasbe* pokazal samo na Blochovo diferenciacijo med matematičnim bistvom Bachove fuge in dialektičnim bistvom Beethovne sonate, kar kaže samo na formalni aspekt Blochovih razmišljanj in pozabe kompleksnejše perspektive tega vprašanja.

njegovega dela, saj je v odnosu subjekt-objekt celo eden od dejavnikov, ki naj bi Heglu preprečeval sistematizacijo umetnosti kot notranje koherentne strukture, saj se kot čista utopija izogiba njegovemu pojmovnemu arzenalu.

Glasba kot najmlajša umetnost je torej tesno povezana z Blochovo interpretacijo še ne biti v smislu njene substance. Glasba kot konkretna utopija pomeni nenehno odmikanje od konceptualnih shem, v glasbeni zgodovini dobi dialektičnost šele v Beethovnovi sonati. Šele njo je mogoče analizirati oblikovno, kar bi hkrati opredeljevalo tudi zgodovinsko pogojenost vsebine, ki je ni mogoče zožiti na številčni zakon, oziroma matematično izmerljivost. Lahko bi rekli, da se zgodovina glasbe kot zgodovina loči od mita pravzaprav šele z Beethovnom. Samo takšna interpretacija Blochovih pogledov na glasbo spodbuja pogosten občutek, da je njegov glasbeni okus poudarjeno klasičen.

Čeprav mu Beethoven res često rabi kot primer za utopično funkcijo glasbenega ustvarjanja, pa ne smemo pozabiti na njegova razmišljanja o Mahlerju in Schönbergu, ki zanikajo njegov navidezni klasicizem.

Dodajmo še, da je Bloch ravno s primerom glasbe, in sicer že v *Duhu utopije*, pokazal prehod iz individualnosti glasbenega subjekta, ki ga zastopa Orfej, h kolektivnemu ali družbenemu subjektu ustvarjanja, k »mi«. Tako pravi, da smo mi tisti, ki postavljamo in vzdržujemo ton kot konstitutivni element glasbe kot zgodovinskega procesa, se pravi glasbe kot najbolj neposredne oblike konkretne utopije v umetnosti. Družbena pogojenost subjektivnega glasbenega ustvarjalca pa se najbolj kaže ravno pri Beethovnu, ki prav zaradi svoje umetnosti z njenimi družbenozgodovinskimi določili prehaja iz mitičnega kot prototip družbenega in podružbljenega subjekta-ustvarjalca. V takšni interpretaciji Blochovih stališč vidimo modernost njegove estetike, ne glede na trditve, ki so včasih dokaj enigmatične in metaforične, vendar pa se za njimi skriva izredno koherentna pojmovna struktura.

Da prav glasba maje pojem kot možno ustreznost vsebini, ni samo ekspresionistična poteza v Blochovih razmišljanjih, ampak kaže na širši problem, ki je opazen na različnih mestih njegovih razmišljanj. Zato izjave poznega Blocha o glasbi niso zgolj ponavljanje že povedanega, ampak gre za vprašanja, ki se stalno reaktualizirajo po svoji notranji logiki.

Avtorjevo zanimanje za glasbo je treba povezati z njegovimi različnimi konceptijami časa v odnosu do logike, imanentne glasbi, ki najbolj ustreza pojmom odprtega tipa. Pri tem pa ne smemo misliti samo na ton kot konstituens glasbe, ki mu daje avtor še v *Duhu utopije* znamenje prostorskega, ki uhaja pojmovnim determinantam. Upoštevati moramo že omenjeno asinhroničnost umetniškega dela, ki je najbolj očitna v glasbenem ustvarjanju. Estetika pred-videvanja kot nemogućnost čutnega svetjenja ideje, je prav v avtorjevih glasbenih razmišljanjih najbolj konkretna. To problematiko najbolj razodevajo nekateri odstavki v odnosu subjekt-objekt, kjer je glasba tista, ki omogoča preboj Heglovega sistema, oziroma pokaže njegovo nedoslednost. Vprašanje glasbe je tisto, ki Blochu narekuje veččlensko dialektiko v nasprotju s Heglovo dialektiko »tritaktnega ritma«. Pri tem mislimo na celovito analizo Heglovega sistema in ne samo Blochovega prikaza formalno-logičnih napak (zlasti na področju klasifikacije zgodovine).

Glasba je torej tista, ki povzroča tautologijo umetnosti kot čutnega svetjenja ideje, ker po svoji naravi onemogoča kakršnokoli časovno fiksacijo v vračanju subjekta k samemu sebi (Erinnerung). Glasba sama po sebi narekuje in zahteva utopični subjekt, ki je asinhroničen, zato ne more zapasti v topos Heglovega

začaranega zadnjega kroga, ki je »perpetuum mobile« v sebi identičnega »triktaktnega plesa«.

Samo iz te perspektive lahko razumemo Blochovo koncepcijo glasbe kot najmlajše umetnosti, ki je prežeta z utopičnim duhom časa, ki ga ni mogoče meriti z urami zgodovine. Glasba je torej najneposrednejši izraz v zgodovinskosti ustvarjalnega subjekta, ki je hkrati subjekt zgodovine in družbe. Zaradi teh vprašanj bi Blochova estetika glasbe zaslužila večjo pozornost, kar bi pripomoglo k boljšemu razumevanju njegovega odnosa do umetnosti; tega smo v tej študiji lahko le fragmentarno nakazali.

